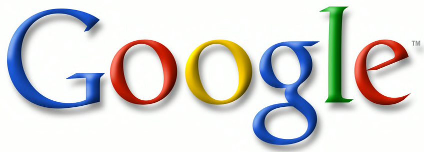
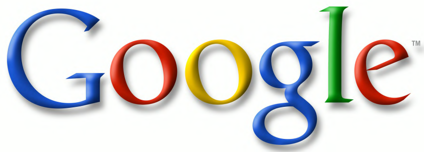
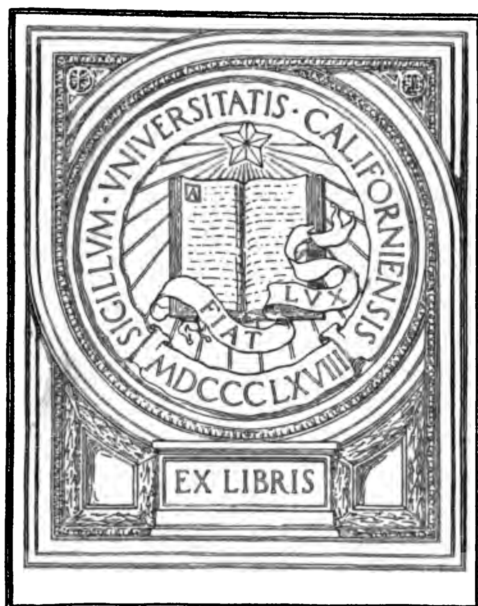
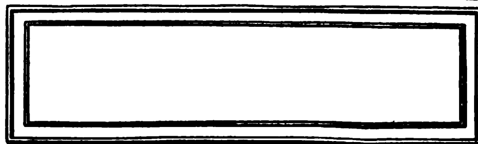
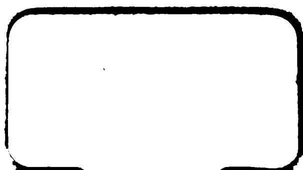

Google




UC-NRLF
$B 133 357


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS







Alceste

in der modernen Litteratur.

Von

Georg Ellinger.

Halle a. S.,
Vorlag der Buchhandlung des Waisenhauses.
1885.

BURDACH

Ernst von Wildenbruch

in herzlicher Liebe und treuer Verehrung

zugeeignet.

Vorwort.

Es war ursprünglich meine Absicht, den Gegenstand, welchem dieses kleine Buch gewidmet ist, ausführlicher zu behandeln. Da ich aber einsah, dafs es mir vorläufig nicht möglich sein würde, eine solche breitere Darstellung auszuführen, so entschlofs ich mich, diese skizzenhafte Untersuchung zu veröffentlichen und hoffe, dafs dieselbe trotz der Mängel, welche einer solchen Skizze notwendigerweise anhaften müssen, der Teilnahme des Publikums sich zu erfreuen hat. Vielleicht ist es mir später noch einmal möglich, das Buch im einzelnen zu ergänzen und zu erweitern.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, Herrn Oberbibliothekar Dr. Reinhold Köhler für seine freundliche Unterstützung und die vielfachen Nachweisungen zu dieser Arbeit meinen ergebensten Dank auszusprechen.

Berlin, am 1. Juli 1885.

Georg Ellinger.

Nicht leicht ist ein Stoff des Altertums in der modernen Dichtung so oft behandelt und so vielfach bearbeitet worden, als der Alceste-Stoff. Und kaum ein anderer Stoff hat so häufig zu ästhetischen Erörterungen und litterarischen Fehden Veranlassung gegeben, so daſs es sich wohl verlohnt, seiner Entwicklungsgeschichte in der neueren Dichtung nachzugehen und dieselbe in ihren einzelnen Phasen zu verfolgen. Euripides lieſs, wie bekannt, die Alkestis als viertes Stück an Stelle des Satyrdramas aufführen. Daher die mannigfaltigen komischen Elemente in dem Stück: der Streit des Thanatos mit Apollon, das burschikose Auftreten des Herakles; — ja selbst mit dem Gespräch zwischen Pheres und Admet, in welchem der Sohn auf eine höchst unkindliche Weise dem Vater vorwirft, daſs er sich nicht für ihn geopfert, scheint ein komischer Effekt beabsichtigt zu sein. Kein Wunder, daſs, zumal ehe man von der Bestimmung des Dramas wuſste, sich stets erneute Vorwürfe gegen dasselbe richteten; von Perrault bis zu Voltaire, von Wieland bis auf die Litterarhistoriker unsrer Tage hat man lebhaften Tadel ausgesprochen und nur Klein hat in einer maſsvollen und gerechten Beurteilung[1] die

1) Geschichte des Dramas, Bd. I.

Schönheiten des Stückes gewürdigt und hervorgehoben. Kein Wunder aber auch, dafs man in der neueren Litteratur den Stoff immer und immer wieder bearbeitete, um in der Behandlung desselben mit Euripides zu wetteifern und alles das, was in der antiken Bearbeitung dem modernen Gefühl anstöfsig schien, zu tilgen oder es durch andre Züge zu ersetzen.

Der erste, der in der neueren Litteratur den Alceste-Stoff behandelte, hat einen solchen Wetteifer sicherlich nicht beabsichtigt. Er kannte aller Wahrscheinlichkeit nach das Drama des Euripides gar nicht. Hans Sachs — denn von ihm ist die Rede — schrieb 1551 seine Tragedia mit VII. Personen, die getreu Frau Alcestis mit ihrem getreuen Mann Admeto und hat 3 Actus. Der Alceste-Stoff ist hier in seltsamer Weise mit der Ermordung von Alcestes Vater Pelias durch Medea verquickt. Wir erfahren zu Beginn der Tragödie von den beiden Söhnen des Pelias, Acastus und Agialeus, dafs Medea die Töchter des Pelias zur Ermordung des letzteren verleitet hat. Die Brüder beschliefsen, die Schwestern mit dem Tode zu strafen, und da Alcestis zu ihrem Gemahl Admet entronnen ist, so senden sie einen Herold zu demselben mit der Aufforderung, die Alcestis auszuliefern. Als der Herold mit seinen Kriegern bei Admet ankommt, verweigert dieser die Auslieferung der Alcestis, trotzdem ihm mit dem Tode gedroht wird. Als man ihn aber wegführen will,

stürzt Alcestis, die im Verborgenen den ganzen Vorgang mit angesehen, hervor und bietet sich zum Opfer an. Admet will für sie sterben, wird aber abgewiesen, auch die Bitte, mit ihr zusammen hingerichtet zu werden, schlägt man ihm ab. Und so bleibt er, während Alcestis von den Kriegsknechten fortgeführt wird, verzweiflungsvoll zurück.

Das Stück ist weniger um seiner selbstwillen als des Stoffes wegen, den Hans Sachs benutzt hat, interessant. Wie alle Trauerspiele des Hans Sachs ist es äufserst schlecht gearbeitet. Die auffallendsten Verhältnisse, so z. B. dafs man einem König wie Admet ohne weiteres so mitspielen kann, u. a. m. hat sich der Dichter mit keinem Wort zu motivieren Mühe gegeben; die Geschichte von dem Tode des Pelias bekommen wir nicht weniger als dreimal zu hören, einmal erzählt sie Agialeus seinem Bruder, dann berichtet sie der eine Trabant dem anderen und schliefslich mufs Alcestis sie noch einmal dem Admet erzählen. — Die direkte Quelle für die Tragödie ist mir nicht aufzufinden gelungen. Hans Sachs selbst beruft sich auf Ovid, aber bei demselben ist von der Verbindung beider Geschichten nichts zu finden. Wahrscheinlich schöpfte er aus einem Schriftsteller, der von dem Opfertod der Alceste nur undeutlich gehört hatte und sich bemühte, denselben mit der Erzählung von der Ermordung des Pelias, die er vielleicht genauer kannte, zu kombinieren. An eine Art rationalistischer Umdeutung der Sage des Opfer-

todes ist wohl kaum zu denken. Jedenfalls wäre es sehr interessant, wenn es gelänge die Quelle des Stückes aufzufinden.

Der Zeit nach schliefst sich an Hans Sachs die Tragödie des französischen Dichters Alexandre Hardy an: Alceste ou La Fidelité (1602). Hardy ist zweifelsohne durch Euripides angeregt worden, und zwar liegt es nahe anzunehmen, dafs er die Alkestis in der lateinischen Übersetzung des Schotten Buchannan (1506—82) kennen gelernt hat. Er hat wesentliche Zusätze gemacht und ein ganzes Stück der Geschichte des Herkules mit hineingezogen. So beginnt sein Drama mit einem Zwiegespräch zwischen Eurystheus und Juno, in welchem die letztere dem Eurystheus aufträgt, den Herkules nach dem Cerberus auszuschicken. Eurystheus mahnt sie zwar, ihren Groll gegen Herkules zu mildern, aber da sie von ihrem Hafs nicht lassen will, giebt er nach und fordert den Herkules auf, ihm den Cerberus aus der Unterwelt heraufzuholen. Im zweiten Akt führt uns nun der Dichter nach Thessalien in den Palast Admets; dieser liegt totkrank auf einem Ruhebette, umstanden von Vater, Mutter und Gattin; die beiden ersteren erschöpfen sich in Wehklagen, Alceste verharrt im stummen Schmerz. Aber als das Orakel gebracht wird, Admet werde leben, wenn ein andrer aus königlichem Blut für ihn zum Hades hinabsteige, zeigt es sich, dafs die Klagen der Eltern nur Worte waren, da sie sich unter leeren Vorwänden

weigern für ihren Sohn zu sterben, während Alceste sich sofort bereit erklärt, ihr Leben für Admet hinzugeben. Admet will es nicht zugeben, aber da er vor Schwäche sich nicht von seinem Lager erheben kann, ist es ihm nicht möglich, es zu verhindern, dafs Alceste zum Tempel eilt und sich als Opfer darbietet. — Bei diesem Punkt wollen wir einen Augenblick verweilen: dem modernen Dichter erschien es anstöfsig, dafs Admet bei Euripides in Alcestens Opfer einwilligt. Und bei aller Verschiedenheit der modernen Alceste-Dramen ist doch dieser Zug allen gemeinsam, dafs Alceste gegen den Willen, meist auch ohne Wissen des Admet ihre That ausführt. Ich komme später noch auf diesen Punkt zurück. — Im dritten Akt, um wieder zu Hardy zurückzukehren, sehen wir Herkules, der eben im Begriff ist, sich von Admet, welcher ihn gastlich bewirtet hat, zu verabschieden. Als Herkules den Admet fragt, ob er ihm seine Gastfreundlichkeit nicht irgendwie vergelten könnte, bittet ihn Admet, ihm die Alceste wieder aus dem Tartarus heraufzubringen. Herkules verspricht es und steigt zur Unterwelt hinab. Dort sehen wir im vierten Akt Rhadamantus und Pluto, die sich darüber beraten, welche Strafe den beiden Frevlern Pirithous und Theseus, die in das Höllenreich eingedrungen sind, zu teil werden soll. Da stürzt Atropos herein und verkündet, dafs wiederum ein Held, dem nichts widerstehen könne, in den Tartarus eingedrungen sei; an ihrer Beschreibung

erkennt Pluto sofort den Herkules. Nun erscheint Charon und überbringt die Forderungen des Herkules: derselbe verlangt Befreiung seiner beiden Freunde Theseus und Pirithous, den Schatten der Alceste und den Cerberus. Pluto jammert über seine Hilflosigkeit; er will die beiden ersten Forderungen zugestehen, möchte aber den Cerberus behalten. Als jedoch Charon mit diesem Auftrage zu Herkules kommt, macht dieser wenig Umstände mit ihm und zwingt ihn, ihm zugleich mit dem Cerberus zur Oberwelt zu folgen; die gerettete Alceste bringt er dem hocherfreuten Admet zurück.

Die Zusätze aus der Herkules- und Theseussage, welche der Dichter dem ursprünglichen Stoff hinzugefügt hat, sind nicht organisch in diesen hineingewebt, sondern ungeschickt angeheftet. Dadurch erhält das ganze Stück etwas Zersplittertes, es fehlt ihm die Einheit; was wir empfangen, ist kein einheitliches Ganzes, sondern eine Anzahl aneinander gereihter Scenen und Bilder, die zu einander nur in einem schwachen Zusammenhang stehen. Die dramatische Technik ist mangelhaft — so werden z. B. im dritten Akt Vorgänge noch einmal erzählt, die sich im zweiten Akt vor uns auf der Bühne abgespielt haben — doch finden wir bei dem Bericht der Atropos den Versuch, Spannung zu erregen, dadurch, dafs ihre Aufregung sie lange hindert, über die Thatsache, die sie so erschreckt hat, zu berichten, und sie erst von Pluto einige Male zum Erzählen aufgefordert

werden mufs. Die Änderungen aus Euripides sind nicht immer glücklich: dafs Herkules anstatt nach den Rossen des Diomedes (wie bei Euripides) nach dem Cerberus ausgesandt wird, ist sehr ungeschickt, weil dadurch seiner That alles Aufserordentliche genommen wird.

Haben sich hier schon eine ganze Reihe fremdartiger Elemente angesetzt, so überwuchern dieselben in dem nächsten französischen Drama, welches die Alceste-Sage behandelt, völlig den ursprünglichen Stoff. Es ist dies: Alceste ou le triomphe d'Alcide, Oper von Quinault (1674). Admet, Herkules und Lykomedes von Skyros, Sohn der Thetis, bewerben sich um Alceste. Diese wählt den Admet, aber am Hochzeitstage entführt Lykomedes die Braut. Admet und Herkules setzen dem Räuber nach, im Gefecht erringt Herkules Alceste und giebt sie dem Pheres für Admet, da erscheint dieser selbst, im Kampf auf den Tod verwundet. Apollo aber steigt plötzlich hernieder und verkündet, Admet werde leben, wenn ein andrer für ihn sich dem Tode weihe. Und damit der Name dessen, der sich für Admet opfre, der Nachwelt nicht verloren gehe, sollten die Musen ihm ein Denkmal errichten, auf dem nach der Opferung sein Bild erscheinen solle. Da nun der alte Pheres sich nicht für Admet opfern will, weil er, wie er sagt, seinem Sohn nur noch wenige Jahre zu geben habe, fafst Alceste den Entschlufs, durch ihren Tod den Admet zu retten, und der wiedergenesene Admet sieht mit Entsetzen das Bild der

Alceste auf dem von den Musen errichteten Monument. Als Herkules von dem Ereignis hört, erklärt er sich bereit, falls ihm Admet die Alceste abtrete, dieselbe wieder aus der Unterwelt heraufzuholen. Admet willigt ein, nur um Alceste lebend wiederzusehen und so macht sich Herkules auf den Weg, er zwingt den Charon, welcher noch soeben eine Seele, die ihren Obolus nicht bezahlen konnte, unbarmherzig abgewiesen, ihn überzusetzen und erhält auf den Rat der Proserpina von dem überaus gutmütigen Pluto zur Belohnung seiner starken und treuen Liebe die Alceste zurück. Er bringt sie zur Oberwelt zurück; die tiefbetrübten Liebenden, welche die Opfer ihrer Pflicht werden, nehmen voneinander Abschied, da erklärt Herkules, dafs er nicht so viele Tyrannen besiegt habe, um selber ein Tyrann zu werden, und dafs er, der dem Tartarus Trotz geboten, auch der Liebe Herr werden könne. So giebt er Alceste dem Admet zurück. — Ich habe in der Analyse des Dramas nur das Wesentliche berücksichtigt und alle nebensächlichen Züge übergangen. So das Erscheinen der Thetis, welche das Meer erregt, um Herkules und Admet an der Verfolgung ihres Sohnes zu hindern, das Auftreten des Äolus mit den Zephyrwinden, die die empörten Wellen wieder sänftigen und schliefslich den Liebeshandel der Vertrauten der Alceste, Cephise, welche mit zwei Liebhabern tändelt, aber keinem von beiden ihre Hand reichen will und dies folgendermafsen motiviert: »Die Ehe zerstört

die Zärtlichkeit und macht die Liebe reizlos; wollt ihr ewig lieben, so heiratet niemals!« Diese Worte sind charakteristisch für Quinault; sie bezeichnen den Geist, welcher das ganze Stück beherrscht und durchdringt. Das Drama ist ein getreues Abbild der Anschauungen des Zeitalters Ludwigs XIV. An eheliche Treue konnte dieses Geschlecht nicht glauben, deshalb mufsten an die Stelle der Gatten zwei Liebende treten, da man nur bei ihnen eine solche Treue und Aufopferungsfähigkeit voraussetzte.

Sieht man aber von einer Vergleichung mit dem Altertum und einigen andern Mängeln — welch eine klägliche Gestalt ist z. B. dieser Admet, der sich seine Geliebte immer wieder durch Herkules befreien lassen mufs — ab, so wird man nicht in Abrede stellen können, dafs das Stück sehr geschickt gemacht ist. Man erkennt das Streben des Dichters nach genauer Motivierung; für bunte Abwechselung der Handlung ist reichlich gesorgt und die zarten, anmutigen Verse Quinaults wird niemand ohne Vergnügen lesen. Nimmt man dazu noch alle jene Dekorationskünste und Lullis Musik, so liegt es auf der Hand, dafs das Stück auf der Bühne von grofser Wirkung sein mufste.

Es scheint nicht unmöglich, dafs Quinault Hardys Alceste kannte und in einzelnen Zügen von ihr beeinflufst wurde: einige Anhaltspunkte lassen sich für diese Hypothese anführen. Wie Atropos bei Hardy, so stürzt bei Quinault Alecton zu Pluto,

um diesem die Ankunft des Herkules anzuzeigen. Wie bei Hardy entschuldigt sich bei Quinault Pheres mit seinem Alter: der Gott verlange für Admet ein junges Opfer, er aber habe nur noch wenige Jahre zu geben. Der Einwirkung eines italienischen Dramas auf Quinault soll noch weiter unten gedacht werden.

An Quinaults Alceste knüpfte eine litterarische Fehde an, die deshalb so bemerkenswert ist, weil sie die Vorläuferin eines gröfseren Streites war. Pierre Perrault gab unmittelbar nach dem Erscheinen des Quinaultschen Stückes eine Schrift heraus: Critique de l'opéra ou Examen de la tragédie intitulée Alceste ou le triomphe d'Alcide. Mir ist trotz vielfacher Bemühungen dieses merkwürdige Buch nicht zugänglich gewesen und was ich von demselben weifs stammt aus Racines Vorrede zu seiner Iphigenie. Demnach scheint es, dafs Perrault in diesem Pamphlet Quinaults Stück auf Kosten des Euripides pries. Die Gründe, welche er ins Feld führte, waren freilich eigentümlicher Art. So war in seiner Ausgabe der Alceste vor die Worte, welche Euripides der Alceste in den Mund legt: »Ich sehe, sehe das doppelrudrige Schiff; der Toten Fährmann, die Hand am Steuer, ruft mir schon: warum verziehst du? Geschwind, eile! Du säumest noch und bereit ist alles zur Fahrt; so eile!« durch ein Versehen des Drucks der Name des Admet gesetzt, woraus der gute Perrault schlofs, Admet fordre durch

diese Worte seine Gattin auf, sich mit dem Tod möglichst zu beeilen! Ferner warf Perrault dem Euripides vor, bei ihm seien Admet und Alceste schon bejahrte Gatten, und ähnliche Plattheiten, gegen welche Racine mit Recht opponierte. Für dieselben Tendenzen, die unbedingte Unterordnung der antiken Dichter unter die modernen französischen, trat später auch Pierre Perraults berühmterer Bruder Charles ein; er nahm den Kampf in seinem Gedicht: Le siècle de Louis le Grand und in seinem Buch: Parallèle des anciens et modernes mit grösserem Nachdruck und Erfolg als sein Bruder wieder auf, und der lebhafte Streit, den diese Schriften hervorriefen, liefs jenes kleine Vorpostengefecht bald vergessen, trotzdem Voltaire im Dictionnaire philosophique (I. S. 356) darauf zurückkam. Er entschied sich im wesentlichen für Perrault, tadelte die Alkestis des Euripides scharf wegen des Gesprächs zwischen Pheres und Admet und des Auftretens des Herakles und schlofs mit folgendem für uns fast unbegreiflichen Urteil: »Damit soll nicht gesagt sein, dafs Euripides keine Schönheiten hat und Sophokles nicht noch mehr Vorzüge besitzt — allein sie haben auch grofse Fehler. Man kann sagen, dafs die schönen Scenen von Corneille und die rührenden Tragödien des Racine um ebenso viel die Trauerspiele des Sophokles und Euripides überragen wie diese beiden Griechen den Thespis. Racine fühlt sehr wohl seine aufserordentliche Überlegenheit

über Euripides, aber er lobte diesen griechischen Dichter, um Perrault zu demütigen.«

Unterdessen war in Deutschland schon Euripides auf der Bühne erschienen. Im Jahre 1604 wurde auf dem Strafsburger Akademietheater die lateinische Übersetzung der Alkestis von Buchannan aufgeführt und Wolfhart Spangenberg verfafste das deutsche Textbuch. Er hielt sich im wesentlichen an den Euripideischen Text und fügte nur einiges hinzu, wodurch er seinem Publikum das Stück interessanter zu gestalten gedachte.[1] Aber eine Nachwirkung dieser Einführung des Euripides vermögen wir in der deutschen Litteratur nicht zu konstatieren. Desto gröfser war der Einflufs, den Quinaults Alceste in Deutschland ausübte. Wir besitzen zwei Übersetzungen derselben, welche beide in Hamburg aufgeführt wurden. Schon Wieland kannte die beiden Stücke und hat sie im Deutschen Merkur (1773) analysiert. Die erste ist bereits sechs Jahre nach der ersten Aufführung des Quinaultschen Dramas (1680) verfafst worden; den Namen des Übersetzers, »Matsen«, hat uns Mattheson im Musikalischen Patrioten aufbewahrt. Die zarten, anmutigen Verse des Quinault sind hier auf die plumpste Weise wiedergegeben; eine hanswurstartige

---

1) Mir selbst ist die Spangenbergsche Übersetzung nicht zugänglich gewesen. Die Nachricht, dafs Spangenberg Zusätze gemacht, verdanke ich Herrn Prof. W. Scherer, von dem wir eine Monographie über Spangenberg erwarten dürfen.

Persönlichkeit, Rochas, ist als beständiger Spafsmacher eingefügt, der fortwährend die unflätigsten Witze einmengt, welche man bei Wieland nachlesen mag. Merkwürdig ist es aber — eine eigentümliche Thatsache, welche Wieland entgangen ist — dafs sich in dieser Übersetzung eines französischen Stücks eine Polemik gegen das Alamode-Wesen und die Nachahmung französischer Sitten findet; sie ist dem Rochas in den Mund gelegt und ist charakteristisch genug, um hier mitgeteilt zu werden:

Thorheit hat zu diesen Zeiten
Sich in solchen Ruhm gebracht,
Dafs sie auch bei klugen Leuten
Wird der Tugend gleich geacht.
Was vor diesem Thorheit voll,
Stehet nun galant und wol.

Vormals musten Mädgens schweigen,
Sittsam seyn den gantzen Tag,
Aber nun will jede zeigen,
Was Galanterie vermag.
Weil sie ihren klugen Geist
So galant im Reden weist.

Ja, ich habe wahr genommen,
Das Frantzösche kommt dazu.
Wo man will zu nahe kommen,
Heist's: Monsieur, retirez vous.
Kürtzlich: es wird Tag und Nacht
Auf Galanterie gedacht.

Die andre Alceste stammt aus dem Anfang des 18. Jahrh. (1719) und ist von dem bekannten Hof-

poeten Johann Ulrich König verfaſst. Auch er hat den Personenbestand in Quinaults Oper vermehrt, indem er noch eine Figur hinzugefügt hat, die Amazonenkönigin Hyppolite (so!), die in Herkules verliebt ist, damit dieser am Schluſs nicht leer ausgehe. Die Übersetzung ist nicht so steif und ungelenk, wie die Matsens; aber dennoch hat König die Dichtung abscheulich verwässert: Alceste ersticht sich in wortreicher Deklamation auf der Bühne und der unartikulierte Schrei, den Admet bei Quinault ausstöſst, als er das Bildnis der Alceste auf dem Denkmal sieht, wird bei König folgendermaſsen verwässert:

Doch Himmel! was muſs ich erblicken!
Welch Jammerspiel! entsetzliches Gesicht!
O Anblick, der mein Hertze bricht!
Wo bin ich? ach! was seh ich an?
Was hastu doch vollbracht; was hastu doch gethan?

worauf Admet eine italienische Arie anstimmt:

E qual delitto o cieli,
Si barbari e crudeli
Il fulmine eccieto.

Hatten wir oben Einflüsse Hardys auf Quinault zu konstatieren, so muſs hier noch von einer andern Einwirkung auf Quinault die Rede sein. Die Scene, von deren Übersetzung soeben gehandelt wurde, erinnert lebhaft an eine ganz ähnliche Situation in einem Alceste-Drama des italienischen Dichters Aurelio Aureli. Wie bei Quinault sich plötzlich der Hintergrund aufthut und vor dem entsetzten

Admet das Bild der Alceste erscheint, die sich einen Dolch ins Herz stöfst, so öffnet sich auch in der entsprechenden Scene des italienischen Dramas die hintere Wand und Admet erblickt seine von einem Dolch durchbohrte Gattin. Es ist nicht wohl anzunehmen, dafs beide Dichter unabhängig voneinander auf ein und denselben scenischen Effekt gekommen sein sollten, sondern man ist bei dem nahen Zusammenhang zwischen italienischem und französischem Drama wohl berechtigt, anzunehmen, dafs Quinault hier unter dem Einflufs des italienischen Stückes steht, zumal ich eine Einwirkung italienischer Operndichtung auf Quinault auch sonst nachweisen zu können glaube.

Dieses Drama: L'Antigona delusa d'Alceste ist um 1664 entstanden und es verlohnt sich schon deshalb auf dasselbe näher einzugehen, weil man an ihm deutlich sehen kann, in welcher Weise die italienischen Operndichter des 17. Jahrhunderts mit den antiken Stoffen umzugehen pflegten. Nur der Anfang schliefst sich an Euripides an, dann verläfst der Dichter die antike Sage oder vermischt dieselbe vielmehr mit einem modernen, völlig frei erfundenen Stoff. Dem schwer kranken Admet verheifst Apollo Genesung, wenn sich einer seiner nächsten Verwandten für ihn opfert. Alceste entschliefst sich dazu; ohne Wissen des Admet stöfst sie sich einen Dolch in das Herz. Admet beschwört den gerade bei ihm weilenden Herkules, ihm Alceste

wieder aus der Unterwelt heraufzuholen. Dieser kommt seiner Bitte nach, er steigt hinab und es gelingt ihm Alceste wieder in die Oberwelt zurückzubringen. Jetzt aber wird Alceste von eifersüchtigen Qualen erfafst; sie will unerkannt, im Gewand eines Kriegers, im Palast verweilen und beobachten, ob Admet ihr die Treue halten werde. Deshalb veranlafst sie den Herkules dem Admet die Nachricht zu überbringen, dafs er Alceste nicht gefunden habe. — Hier setzt nun die andre Handlung ein. Admet hatte sich früher um Antigona, die Tochter des Königs Laomedon von Troja, die er indessen niemals gesehen, beworben. Er hatte seinen Bruder Trasimede nach Troja geschickt, um für ihn zu werben; dieser aber wurde selbst von heftiger Leidenschaft zu ihr ergriffen und um zu verhindern, dafs die Geliebte seinem Bruder zu teil werde, brachte er diesem ein falsches Bildnis. Da nun Admet aus diesem Bildnis schlofs, die Schönheit der Antigona müsse nicht dem Rufe entsprechen, so vermählte er sich mit Alceste. Jetzt kommt nun Antigona nach Thessalien, sie erfährt durch ihren Begleiter Meraspe, dafs Admet wiederhergestellt, Alceste gestorben sei. Das Schicksal führt sie mit Trasimede zusammen, sie leugnet zwar, dafs sie Antigona sei; er aber läfst sich nicht lange täuschen und entführt sie. Unterdessen ist das ganze Verhältnis auf wunderliche Weise dem Admet zu Ohren gekommen; dieser läfst dem Räuber, den er

aber nicht kennt, nachsetzen und Antigona zurückbringen. Und da Herkules die Nachricht bringt, dafs er Alceste nicht gefunden, ist Admet entschlossen, sich mit Antigona zu vermählen. Unterdessen fafst Trasimede, in Wut darüber, dafs ihm Admet die Geliebte entrissen, den Plan, seinen Bruder zu ermorden: und er würde diesen Plan auch ausführen, wenn ihm Alceste im entscheidenden Augenblick nicht das Schwert aus der Hand schlüge. Da Trasimede aber schnell entflieht, wird Alceste in ihrer Kriegerkleidung für den Mörder gehalten und so will man sie als den Schuldigen bestrafen. Doch in diesem Augenblick entdeckt sich Alceste; ihre Aussagen werden von Herkules bestätigt; Trasimede gesteht seine Schuld und erhält Verzeihung; Antigona mufs auf Admet verzichten und wird mit Trasimede vermählt. Die beiden Gatten werden wieder miteinander vereinigt.

Es ist schwierig, den Inhalt dieses kuriosen Dramas anzugeben; auch was ich hier mitgeteilt habe, giebt nur die allgemeinsten Umrisse desselben. Was uns heute so auffallend erscheint, die Vermengung des antiken Stoffes mit einer ganz modernen Eifersuchtsgeschichte, wird den Zeitgenossen des Dichters schwerlich anstöfsig gewesen sein. Bestand doch für solche eigentümliche Behandlung antiker Stoffe eine Art litterarischer Tradition in der italienischen Litteratur, die bis auf Boccaccio zurückreicht, welcher in seiner Teseide in ähnlicher

Weise die Theseus-Sage mit einem ganz modernen Stoff verquickte. — Betrachtet man das Drama Aurelis nur vom dramatischen Standpunkte, so wird man kaum etwas zu loben haben. Das tolle Durcheinander, die Ungeschicktheit der Mache, die Häufung von Motiven, die platte, prosaische Sprache und die albernen Scherze: das alles sind Fehler, welche sofort in die Augen fallen. Doch mufs man anderseits, um dem Dichter gerecht zu werden, zugestehen, dafs das Drama für den Musiker viel Brauchbares bot: eine reichgegliederte Handlung, bunte Abwechselung heiterer und tragischer Situationen, die ganze Skala der Gefühlsergüsse von brennendster Liebe bis zum tödlichen Hafs u. s. w. Ferner mufs man anerkennen, dafs es in einzelnen Partieen dem Dichter besser gelungen ist, dafs er für einige Gefühlsäufserungen, so z. B. für den Abschied der Alceste zarte und anmutende Worte gefunden hat, wobei aber immer beschränkend hinzuzufügen ist, dafs man nie volle Sicherheit dafür hat, dafs der Dichter aus solchen zarten Partieen nicht unmittelbar wieder in die platteste Prosa hineinspringt.

So ausführlich auf dieses Stück einzugehen, würde ich trotz des kulturhistorischen Wertes, welchen diese eigentümlichen Dichtungen besitzen, kein Recht gehabt haben, wenn nicht dasselbe für uns Deutsche noch eine ganz besondere Bedeutung hätte. Händel wählte nämlich das Drama Aurelis zur

Grundlage seiner Oper Admet.[1] Und auch in der Geschichte des deutschen Volksdramas scheinen Züge aus dem italienischen Stück fortzuleben. Eine deutsche Übersetzung desselben erschien schon 1693; sie ist von ähnlicher Qualität wie die Übersetzung der Alceste des Quinault durch Matsen. Die Worte z. B., mit denen Alceste bei Aureli die Krankheit des Admet beklagt:

Sono i martiri tuoi tormenti miei.
Io languo al tuo languir,
Peno nel tuo tormento

giebt dieser Poet des deutschen Helikon folgendermafsen wieder:

Werther Bräut'gam, Seine Schmerzen
Gehn mir eben auch zu Herzen,
Seine Pein ist meine Noth.

Wahrscheinlich diese Übersetzung war es, welche einen grofsen Einflufs auf das deutsche Puppenspiel ausübte. Es ist bekannt, dafs Alceste zu den ständigen Repertoirestücken des Puppentheaters gehörte. Von einem Puppenspiel Alceste berichtet uns Fr. von Matthisson (Erinnerungen; Zürich 1810). Es handelt sich um eine Aufführung des Marionet-

---

1) Ich kann für die Einzelheiten jetzt verweisen auf meinen Aufsatz in Chrysanders und Spittas Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Bd. I, Heft II. S. 201 ff. Daselbst habe ich auch eine genaue Analyse des Aurelischen Dramas gegeben.

tentheaters zu Strafsburg: »Man gab die Alceste, die sich hier mit einem Dolchstofs das Herz durchbohrt und sodann vom Teufel durch die Luft entführt wird. Hanswurst hielt ihr die Parentation und übertraf sich bei dieser Gelegenheit selbst. Im dritten Akt erblickt man die Gemahlin Admets in den Flammen der Hölle, wo sie zum Überflufs noch von einem Dutzend Teufeln gemartert wird, bis Herkules erscheint, den Pluto im Duell erlegt, alle Teufel in die Flucht jagt und Alceste wieder zur Oberwelt befördert. Hier ist Admet indes vor Gram ein Eremit geworden. Hanswurst sein Kammerdiener hat ihn auch in der Einöde nicht verlassen. Das Stück endet nun mit einer zweiten splendiden Vermählungsfeier, wobei Hanswurst für seine seltene Treue zum Kammerjunker erhoben wird.« Das Motiv, dafs Alceste in der Unterwelt von Teufeln gequält wird, scheint aus Aurelis Drama herübergenommen zu sein, da sonst keine Alceste-Dichtung bekannt ist, aus welcher dasselbe in die Puppenspiel-Litteratur hätte gelangen können. Noch deutlicher tritt diese Abhängigkeit von Aurelis Stück uns in einem anderen Puppenspiel: Alzeste oder der Höllenstürmer entgegen, das uns vollständig erhalten ist.[1] Während in dem vorigen Puppen-

---

1) Das Stück befindet sich auf der weimarischen Bibliothek; eine Abschrift wurde mir durch die Freundlichkeit des Herrn Dr. Reinhold Koehler zugänglich.

spiel nur ein Motiv, wie es scheint, aus Aurelis Dichtung stammt, ist in diesem Stück die ganze Anlage ähnlich. Nachdem Alzeste sich geopfert, wendet sich Admet sofort einer andern Schönen zu; er verliebt sich in die Schäferin Dorinde — man erinnere sich, dafs bei Aureli die entsprechende Person Antigona sich für eine Schäferin Namens Rosilda ausgiebt — und will dieselbe seinem Diener Hanswurst, der sich auch in das Mädchen verliebt hat, entreifsen. Die Ähnlichkeit mit Aurelis Drama springt in die Augen; auch im einzelnen scheint die Einwirkung erkennbar zu sein. — Das Puppenspiel selbst stammt in der Form, wie es vorliegt, aus dem Anfang des 19. Jahrh. — die Schlacht von Austerlitz wird erwähnt — aber es mufs seiner ganzen Anlage nach viel weiter, etwa bis zum Ausgang des 17. oder dem Anfang des 18. Jahrh. zurückreichen. — Erscheint Admet hier als ungetreuer Ehemann, so lag es nahe, ihn auch als eifersüchtigen Ehemann vorzuführen, und als ein solcher erscheint er auch in einem Puppenspiel: »Der betrogene Ehemann oder der seltsame und lächerliche Jungfernzwinger« (vgl. Karl Weifs, die Wiener Haupt- und Staatsaktionen, S. 75 ff.), das übrigens aufser dem Namen des Admet mit der Alceste-Sage gar nichts zu thun hat. Admet läfst aus Eifersucht seine Gemahlin Alcumene in einen abgesonderten Turm sperren, wird aber schliefslich doch von ihr betrogen.

Wenden wir uns nun vom Volksschauspiele wieder dem Kunst-Drama zu, so führt uns unser Weg wieder nach Italien zurück. Der Dichter Pierjacopo Martello (1665—1727), der eine ganze Reihe von Tragödienstoffen: Iphigenie, Ödipus, Nero, Cicero u. s. w. rasch hintereinander in einem abscheulichen Versmafs, dem nach ihm sogenannten Martellianer abthat, hat die Nachwelt auch mit einer Alceste beschenkt.[1]) Admet ist todkrank und er wendet sich an das delphische Orakel mit der Frage, ob seine Rettung möglich sei. Das Orakel erteilt folgende Antwort: Admet müsse sterben, wenn sich nicht einer seiner nächsten Angehörigen für ihn begraben lasse. Da nun der alte Fereto, der Vater des Admet, durchaus für seinen Sohn nicht sterben will, so entschliefst sich Alceste dazu und fordert den Arzt Macaone auf, ihr zu diesem Behuf ein tödliches Gift zu bereiten. Der schlaue Medicus aber, der sich den Orakelspruch ganz genau angesehen, meint, es genüge ja vollkommen, wenn der Betreffende sich begraben lasse, dafs das Orakel seinen Tod verlange, sei ja in dem Bescheid mit

1) Opere 1737, Teil II. Der Martellianer ist eine Art Alexandriner, der aber stets weibliche Cäsuren und weibliche Reime hat, sich aufserdem nicht, wie der Alexandriner, auf 14 Sylben beschränken mufs, sondern zwischen 12 und 16 sich frei bewegen kann; vgl. Klein. Geschichte des Dramas, Bd. VI. 2. Hälfte, wo S. 162—171 das Drama Martellos: M. Tullio Cicerone analysiert wird.

keinem Worte angedeutet. Und so bereitet er denn ohne Wissen der Alceste an Stelle des Giftes einen in tiefen Schlaf versenkenden Trunk und bringt denselben der Königin, welche ihn in der Meinung, dafs es das Gift sei, austrinkt. Admet ist untröstlich. Macaone hat aber schon den Herkules von seinem Manöver unterrichtet; Herkules befreit die Alceste aus ihrem Grabe und führt sie verhüllt dem Admet zu als eine Kriegsgefangene, die in allem seiner verstorbenen Gattin ähnlich sei. Aber Admet beweist sich standhaft, selbst als Herkules die Alceste enthüllt, glaubt er noch eine Fremde vor sich zu sehen; und um seiner Gattin nicht untreu zu werden, weist er sie von sich. Endlich klärt sich alles auf, Alceste giebt sich zu erkennen und die beiden Gatten werden wieder miteinander vereinigt. — Man sieht: der Dichter hat das Bestreben alles Wunderbare wegzulassen und es durch natürliche Vorgänge zu ersetzen. Aber in diesem Bestreben ist er nicht konsequent gewesen. Wozu z. B. der Herkules überhaupt herumspukt, ist absolut nicht ersichtlich. Wahrscheinlich soll er durch sein Bramarbasieren die ersten Scenen ausfüllen; er erzählt lange Geschichten von der Unterwelt. Die Götter derselben müssen offenbar ihren Dante sehr genau gelesen haben, denn über der flammenden Pforte eines Teiles des Tartarus steht die Inschrift: Di speranza esca chi entra per nui, was augenscheinlich an die Worte aus dem Inferno erinnert: »Lasciate ogni spe-

ranza voi ch'entrate.« Sonst ist der Herkules in dem ganzen Stück völlig unnötig; er steht jedermann nur im Wege; um eine eben Wiederaufwachende aus der Gruft, in die man sie gelegt hat, wieder herauszuholen, bedarf es sicherlich nicht der Kräfte des Göttersohnes. Auch für die genügenden Grofsmuts- und Rührscenen hat der Dichter gesorgt: Alceste kündet in einer langatmigen pathetischen Rede dem Macaone ihren Entschlufs an, sich für Admet zu opfern; unmittelbar, bevor sie den (nach ihrer Meinung) tödlichen Trank trinkt, führt sie der Dichter uns an der Wiege ihres Söhnchens vor, dem sie ein Schlummerlied singt, welches uns schon um deswillen wohlthuend berührt, weil sein lyrisches Versmafs das endlose Geklapper des Martellianers unterbricht.

Hat der Stoff hier schon durch die Verwendung des Giftes und des Schlaftrunkes ein wesentlich modernes Ansehen erhalten, so wird er in dem Drama des Engländers Thomson völlig in das Moderne hinübergeführt. Das Trauerspiel Thomsons heifst Eduard und Eleonora.[1]) Eduard, der Kronprinz von England, belagert mit seinem Heere Jaffa und, da er von seinen Bundesgenossen, insonderheit von Frankreich, verlassen worden ist, beschliefst er den Frieden, welchen ihm der Fürst von Jaffa angeboten hat, anzunehmen. Als er noch mit seinen Edlen

1) The works of Mr. James Thomson. London 1802. Vol. II. S. 235 ff.

sich darüber berät, wird ihm ein Bote von Selim, Fürsten von Jaffa, gemeldet; sobald derselbe aber mit Eduard allein ist, bringt er ihm eine leichte Verletzung bei. Eduard entreifst dem Meuchelmörder zwar den Dolch und durchstöfst ihn damit, aber sterbend ruft der Mörder aus, dafs Eduard doch dem Tode nicht entgehen werde, da der Dolch vergiftet sei. Eleonora, die Gemahlin Eduards, eilt herbei und vernimmt die schreckliche Nachricht. Zufällig ist nun im Lager Daraxa, die Geliebte des Selim, als Kriegsgefangene anwesend; sie kann es nicht begreifen, dafs ihr hochherziger Geliebter zu solchem niedrigen Mittel seine Zuflucht nehmen kann; aber die Thatsache scheint nur allzugewifs, da sich bei dem Meuchelmörder Briefschaften finden, aus denen hervorgeht, dafs Selim ihn abgesandt. Von Daraxa erfährt Eleonora nun, dafs es ein Mittel giebt, Eduard zu retten, wenn nämlich jemand ihm das Gift aussauge; dieses Mittel aber bringe dem, der es anwende, den Tod. Eleonora ist sofort bereit, sich für ihren Gemahl zu opfern; bei dem heiligen Kreuz schwört sie, sich für Eduard dem Tode zu weihen und fleht den Himmel an, dieses Gelübde zu bekräftigen und ihr Mut in der Stunde der Versuchung zu verleihen.[1] Die Räte Eduards

1) I. 4. Then hear me, Heaven!
Prime source of love! Ye saints and angels, hear me!
I her devote me for the best of men,

versuchen hierauf, diesen zur Annahme des Opfers zu bereden. Aber weder ihre Argumente, dafs der König sich für den Staat erhalten müsse, noch die Bitten Eleonorens können Eduard dazu bewegen. Da versinkt derselbe in einen tiefen Schlaf, der, wie wir von der kundigen Daraxa erfahren, immer dem Tod durch dieses Gift vorausgeht; und nun hält Eleonora die Zeit für gekommen und führt das Rettungswerk aus. Als Eduard erwacht, ist er genesen; noch weifs er nichts von dem Opfer der Eleonora, aber das Schweigen einer seiner Räte beunruhigt ihn und so entreifst er diesem das Geheimnis. Zum Glück hat nun Daraxa vorher einen Boten an Selim geschickt, durch den sie ihm hat sagen lassen, dafs seine ruchlose Handlungsweise sie auf ewig von ihm trenne. Nun kommt Selim selbst in der Verkleidung eines Derwisches, er ist durch den Boten, der ein Abgesandter des blutdürstigen Alten vom Berge war, selbst getäuscht worden. Da er ein Mittel kennt, welches Eleonora dem Tode entreifsen kann, so läfst er sich sofort zu ihr führen. Nachdem er sie gerettet, sucht er noch immer unter der Maske des Derwischs dem über Eleonoras vermeintlichen Tod trostlosen Eduard die Unschuld des Selim darzuthun; da ihm Eduard nicht glaubt, giebt er sich

---

Of princes, and of husbands. On this cross
I seal the cordial vow: confirm it Heaven!
And grant me courage in the hour of trial!

zu erkennen. Als ihm Eduard auch jetzt noch nicht trauen will, erbietet er sich als Zeugen für die Wahrheit seiner Rede eine schöne Frau vorzuführen. Nach langem Weigern erlaubt es Eduard endlich. Selim bringt Eleonora herein; Eduard will sie nicht ansehen, da nach Eleonoras Tode die Schönheit fürder nicht sein Auge auf sich ziehen solle. Da hebt Eleonora zu sprechen an; Eduard erkennt ihre Stimme und sein Schmerz verwandelt sich in überschwenglichen Jubel. Da Eduards Vater gestorben ist, so kehrt Eduard nun als König mit seiner ihm neugeschenkten Königin nach England zurück; Selim erhält als Preis seines Edelmutes seine geliebte Daraxa wieder.

So interessant der Versuch auch ist, den alten Stoff in ein neues Gewand zu kleiden, so wenig kann diese Bearbeitung den künstlerischen Ansprüchen genügen. Es mangelt dem Stück in noch höherem Grade als den andern Trauerspielen Thomsons an dramatischer Bewegung, die Handlung schreitet nicht energisch genug vor; und was uns an dichterischen Schönheiten geboten wird, ist viel zu spärlich, als dafs es für diesen empfindlichen Mangel entschädigen könnte. Auch versteht es der Dichter nicht, uns für die Personen, die er uns vorführt, zu interessieren. Sie gleichen alle einander, wie ein Ei dem andern und einer sucht den andern an Edelmut zu überbieten. Der grausame Alte vom Berge, der dem Eduard wegen seines Kreuzzugs nach dem

Leben trachtet, steht ganz aufserhalb der Handlung. Das Drama aber verlangt starke Gegensätze; eine Gesellschaft völlig tugendhafter und edelmütiger Menschen mufs uns auf die Dauer langweilig werden. — Dafs Thomson eine ganze Reihe von Stellen — so die Erzählung der Daraxa von den Worten, welche Eleonora an das eheliche Lager richtet, den Abschied der Eleonora von Eduard — wörtlich aus dem Euripides entnahm, kann man kaum loben, denn einmal soll man den neuen Wein nicht in alte Schläuche füllen und zum andern wird durch eine solche Entlehnung unwillkürlich eine Vergleichung zwischen beiden Dramen provoziert, welche unmöglich zum Vorteil des modernen Dichters ausfallen kann. — Sehr interessant ist es, das Urteil des jungen Lessing über Thomsons Stück zu vernehmen, ein Urteil freilich, das Lessing in den Jahren seiner reifen Kunst schwerlich unterschrieben haben würde: »Und was soll ich von seinem (Thomsons) Eduard und Eleonora sagen? Dieses ganze Stück ist nichts als eine Nachahmung der Alceste des Euripides; aber eine Nachahmung, die mehr als das schönste ursprüngliche Stück irgend eines Verfassers bewundert zu werden verdient. Ich kann es noch nicht begreifen, durch welchen glücklichen Zufall Thomson in der neueren Geschichte die einzige Begebenheit finden mufste, die mit jener griechischen Fabel einer ähnlichen Bearbeitung fähig war, ohne das Geringste von ihrer Unglaublichkeit zu

haben. Ich weiſs zwar, daſs man an ihrer historischen Wahrheit zweifelt, doch dieses thut zur Sache nichts; genug, daſs sie unter den wirklichen Begebenheiten stattfinden konnte, welches sich von der, die den Stoff der griechischen Tragödie ausmacht, nicht sagen läſst. Es ist unmöglich, daſs Racine, welcher die Alceste des Euripides gleichfalls modernisiren wollen, glücklicher, als Thomson, damit hätte sein können.«[1]

Gehörten die beiden letzten Stücke dem regelmäſsigen Trauerspiel an, so führt uns Calsabigis Alceste wieder zum gesungenen Drama zurück. Es ist die einzige Alceste, die sich, durch Glucks Musik, immer auf der Bühne erhalten hat. Man kann dem italienischen Dichter das Zeugnis nicht versagen, daſs sein Drama per musica Geschmack und Verständnis verrät. Er strebt zu der Einfachheit des Euripides zurück, von allen verwirrenden Zusätzen und Episoden hat er sich freigehalten und Nebenpersonen nur dann hinzugesetzt, wenn es durch die unumgängliche Notwendigkeit geboten war, ja, eine der Hauptpersonen des Euripides, den Herakles hat er völlig gestrichen. Zu Beginn des Dramas sehen wir den Platz vor dem Königshause in Pherä mit dichten Menschengruppen besetzt; ein Herold teilt dem Volke mit, daſs der letzte Augenblick für Admet herange-

1) Des Herrn Jakob Thomson sämmtliche Trauerspiele. Mit einer Vorrede von Gotthold Ephraim Lessing, Leipzig 1756. S. 10.

kommen sei, und das Volk beklagt den König, dessen Güte, wie wir erfahren, zu dieser Klage alle Veranlassung gegeben hat. Da tritt die Königin mit ihren Kindern Eumelos und Aspasia aus dem Palast heraus, in einer Anrede an das Volk ihrem tiefen Schmerz Ausdruck gebend. Alles folgt ihr zum Tempel, um im Staube der Götter Gnade und Huld zu erflehen. Im Heiligtume erwartet sie der Oberpriester, der schon vorher die Götter um Mitleid für Admet angefleht hat. Das brünstige Gebet der Alceste findet Erhörung; ein hoher Lichtkreis strahlt um Apollos Bild, der Altar wankt, der Dreifuſs zittert, die Erde bebt und der Gott spricht das Orakel aus, Admet werde sterben, wenn kein andrer sich für ihn opfre. Die Priester, die Vertrauten der Alceste, das Volk — alles flieht entsetzt bei diesem furchtbaren Spruch; nur Alceste bleibt zurück und spricht ihren Entschluſs aus, für Admet sich zu opfern. Und nun sehen wir Alceste in dem furchtbaren, den unterirdischen Gottheiten geheiligten Walde; ihre Vertraute, Ismene, begleitet sie; dieselbe ahnt etwas von dem Vorhaben der Alceste und will sie zurückhalten; zögernd gehorcht sie dem Befehl der Alceste, sie allein zu lassen. Alceste sinkt, als sie sich in der grausen Einöde allein findet, zuerst der Mut. »Welch eine tiefe Nacht und tote Finsternis hat mich umhüllt!« ruft sie aus. »Ein tiefes Schweigen liegt auf dem finstern Wald! ... kein säuselnd Lüftchen rauscht, das Laub hängt unbe-

wegt, kein Hauch macht es erzittern, es tönt kein Laut, vom Echo nachgeweint.« Doch sie besiegt den Schrecken und ruft in feierlicher Beschwörung den Todesgott herauf, um ihm ihren Entschlufs anzukündigen. Aber die Schrecken, welche die unterirdischen Götter um sich verbreiten, scheinen sie abermals überwältigen zu wollen — die Wiederholung dieses Motivs wirkt nicht ganz günstig — doch sie rafft sich wiederum empor, trotz der Abmahnungen der Todesgötter bleibt sie ihrem Vorsatz treu und erbittet sich nur eine Frist, um von ihrem Gemahl und den Kindern Abschied nehmen zu können; die Bitte wird ihr gewährt. — Nun führt uns der Dichter wieder in das Haus des Admet; hier herrscht allgemeiner Jubel; Admet ist wieder genesen, allein niemand weifs, durch wessen Opfer seine Genesung erkauft ist. Da naht Alceste; ihre Traurigkeit überrascht Admet und so entlockt er ihr das Geheimnis. Entsetzt eilt er zum Tempel, um das Gelübde ungeschehen zu machen. Aber verzweiflungsvoll kehrt er zurück, das Gelübde läfst sich nicht widerrufen. Alceste nimmt von ihm Abschied; sie fühlt ihren Tod herannahen; es erscheinen die unterirdischen Götter und reifsen sie hinweg. Admet will mit ihr sterben, sich mit dem Schwerte durchbohren und wird nur mühsam durch seine Umgebung daran gehindert. Da erscheint Apollo und erklärt, dafs Admets Schmerz die Götter gerührt habe, die eheliche Treue beider Gatten solle nicht unbelohnt blei-

ben; dafür, dafs Admet ihn (den Apollo) einst, da er auf Erden umherirrte, gastlich in seine Wohnung aufgenommen habe, solle er jetzt den höchsten Lohn erhalten. Und so wird Alceste dem Admet wieder zurückgegeben. — Das ist die ursprüngliche Dichtung Calsabigis; die Gestalt, in welcher wir Glucks Alceste jetzt auf der Bühne sehen, ist die französische Bearbeitung der Oper, in die man noch die Gestalt des Herkules eingefügt hat. Aus der Analyse des Dramas ersieht man, dafs dasselbe mit dramatischem Geschick und klarem Gefühl für das Wesentliche gearbeitet ist. Auch die Sprache verrät gehobenen dichterischen Schwung, und wenn uns bei der Lektüre hier und da eine banale Wendung begegnet, so mufs man immer erwägen, dafs für das gesprochene Drama andre Regeln gelten als für das gesungene: der Textdichter hat eben blofs die Umrisse zu zeichnen, die der Komponist dann zum farbenprächtigen Gemälde ausführt.

Dem gesungenen Drama gehört nun auch die Alceste Wielands an, die uns etwas ausführlicher beschäftigen soll, da ihr in der Entwickelung unserer Litteratur eine gewisse Wichtigkeit zukommt. Mit der Alceste nahm Wieland die dramatischen Versuche seiner Jugend wieder auf, und wenn man dieses Stück mit einem der beiden früheren Dramen Wielands vergleicht, so erkennt man leicht, dafs seine genauere Beschäftigung mit Shakespeare und sicher auch das Studium der inzwischen erschiene-

nen Dramen Lessings für ihn nicht fruchtlos geblieben sind. Die dramatische Technik ist besser, die Sprache belebter und lebendiger geworden und in der feinen psychologischen Motivierung offenbart Wieland die Meisterschaft, welche er durch die Ausbildung der poetischen Erzählung sich angeeignet hatte. Wie bei Calsabigi fehlt bei ihm der Vater des Admet; wir hören nur, daſs er sich, als er den Orakelspruch vernommen, blaſs und entrüstet abgewandt habe. Wie Calsabigi fühlte Wieland das Bedürfnis, der Alceste nach Art der französischen Tragödie eine Vertraute zu geben; er erfand sich zu diesem Behuf eine Schwester der Alceste, Parthenia. Von dieser erfährt Alceste, die zu Beginn des ersten Aufzuges in banger Erwartung der Ankunft des Boten, welcher den Orakelspruch von Delphi bringen soll, den Inhalt des Götterwortes. Alceste ist sofort bereit, für Admet ihr Leben hinzugeben. Wie sie die Worte der Parthenia: »Welch ein Entschluſs« — unterbricht und ausruft: »Er ist gefaſst«, wie sie den Göttern der Hölle sich zum Opfer darbietet, wie sie dann alle Abmahnungen der Parthenia von sich weist und zuletzt die schwere Hand des Todes schon auf sich ruhen fühlt — das alles ist vortrefflich entworfen und mit Geschick ausgeführt. Noch höher steht der zweite Akt. Der wiedergenese Admet erfährt halb und halb durch Parthenia die schreckliche Kunde, er erblickt die sterbende Alceste, will ihr Opfer

nicht annehmen, sie erinnert ihn an seine Pflicht, für sein Volk zu leben und läfst durch Parthenia seine Kinder herbeiholen, um ihn daran zu mahnen, dafs er sein Leben erhalten müsse, um sie zu schützen. Lebhafter Dialog in schwungvoller, leidenschaftlicher Sprache verleiht diesem Aufzug dramatisches Leben und energischen Fortschritt der Handlung und selbst einige Kling-Klangverse, die zuweilen unterlaufen, lassen sich im Singspiel entschuldigen. So sehr man diesen Akt nun auch loben mufs, so vielen Tadel verdienen die beiden nächsten. Im dritten Aufzug kommt Herkules; die Stille und Abgestorbenheit des gastlichen Hauses scheint ihm ein Unheil zu verkünden. Da erscheint Parthenia und erzählt dem Herkules, was sich im Hause des Admet zugetragen. Dieser Vorgang erscheint deshalb unwahr, weil Parthenia schon zweimal zu ähnlichen Zwecken verwandt worden ist: im 1. Akt unterrichtet sie Alceste von dem Orakelspruch, im zweiten deutet sie dem Admet den Opfertod der Alceste an und im 3. Akt mufs sie eigens deshalb aus dem Palast herauskommen, um den Herkules über die Sachlage zu orientieren. Dadurch erhält die ganze Figur etwas Schablonenhaftes und Gemachtes. Herkules spricht in einem Monolog die Absicht aus, Alceste aus der Unterwelt zu befreien und kündet diesen seinen Plan auch dem Admet an. Im vierten Akt werden uns Admet und Parthenia vorgeführt, Parthenia auf die

Erfüllung von Herkules' Versprechen hoffend, Admet trostlos, verzweiflungsvoll. Was dieser Aufzug überhaupt bezwecken soll, ist nicht ersichtlich. Uns Admet in seinem Schmerz zu zeigen? Das war schon in der letzten Scene des dritten Aufzugs geschehen. In dem ganzen Akt schreitet die Handlung um keinen Schritt weiter vor; er ist völlig zwecklos und augenscheinlich nur deshalb erfunden, um die erforderlichen fünf Akte herauszubekommen. Auch den letzten Akt wird man nicht unbedingt loben können, wenn auch einige Stellen, so z. B. die Worte der Alceste in der sechsten Scene, sich durch hohe poetische Schönheit auszeichnen. Die grausamen Scherze des Herkules, welcher dem Admet, bevor er ihm die gerettete Alceste wieder zuführt, berichtet, er bringe ihm die schönste Tochter Griechenlands, auf dafs er diese traurigen Cypressen in Rosen wandle und diesen Tempel wieder den Liebesgöttern weihe, sind gar nicht hinlänglich motiviert, denn als eine Art Prüfung des Admet, wie bei Euripides, können sie doch kaum angesehen werden.

Hatte man früher die Alceste Wielands nur wenig beachtet und sich besonders infolge der Verspottung Goethes daran gewöhnt, sie als verfehlt zu betrachten, so gerät man jetzt in die Gefahr, sie zu überschätzen. Besonders seit H. Grimm darauf hingewiesen hat, dafs der Stil von Goethes Iphigenie durch den der Alceste beeinflufst sei, eine

Hypothese, welche, seit Bernhard Seuffert in seinem Aufsatz: »Der junge Goethe und Wieland«[1]) eine genaue Vergleichung der Sprache beider Stücke durchgeführt hat, an Wahrscheinlichkeit viel gewinnt. Ich kann mich beschränken, auf die gründliche Arbeit Seufferts zu verweisen, und möchte nur auf ein Moment noch aufmerksam machen. Es hätte sehr nahe gelegen (und Wieland weist selber darauf hin im deutschen Merkur, 1773. I. 40), zwischen Parthenia und Herkules ein Liebesverhältnis eintreten zu lassen. Dafs Wieland auf diese banale, in den französischen Tragödien zur Verzweiflung des Lesers ewig wiederkehrende Zuthat verzichtete, kann sehr wohl für Goethes Iphigenie vorbildlich gewesen sein, da Goethe auf einen Liebeshandel zwischen Iphigenie und Pylades, der in der Iphigenie ebenso nahe lag wie hier bei Wieland, gänzlich Verzicht leistete.

Goethes Verspottung richtete sich nicht sowohl gegen die Alceste selbst, trotzdem ihn an derselben die Modernisierung der alten Heldengestalten abstiefs, als gegen die Briefe über das deutsche Singspiel Alceste, welche Wieland im deutschen Merkur veröffentlicht hatte. Ich mufs auf dieselben hier etwas näher eingehen, da ich mir die Erörterung einiger wichtiger Punkte über die moderne Alcestebehandlung im Unterschied zu der Bearbeitung des

1) Zeitschrift für deutsches Alterthum, Bd. 26. S. 252ff.

Euripides bis hierher aufgespart habe. Drei Punkte sind es besonders in Euripides Stück, gegen welche sich Wielands Tadel richtet, das Gespräch des Admet mit seinem Vater Pheres, in welchem der Sohn seinem Vater vorwirft, dafs er sich nicht geopfert, dann: die Thatsache, dafs Alceste sich mit Zustimmung des Admet opfert und schliefslich: das burschikose Auftreten des Herakles im Trauerhause. Man hat neuerdings versucht, Wieland Goethe gegenüber in allen Stücken recht zu geben. Ich kann dem Tadel Wielands unbedingt nur zustimmen in Bezug auf den häfslichen Zank zwischen Admet und Pheres, der allerdings unserm modernen Gefühl anstöfsig ist. Freilich hat Euripides dieses Gespräch auf das feinste motiviert: Admet hat, um seinen Gastfreund Herakles nicht zu vertreiben, seinen Schmerz verheimlicht; nachdem Herakles gegangen, stöfst Admet auf Pheres, und nun bricht der Schmerz, den er so lange mit Mühe zurückgehalten, gewaltsam aus und äufsert sich in der heftigsten Weise. Weit weniger als in diesem ersten Punkt vermag ich in dem zweiten dem Tadel Wielands zuzustimmen. Allerdings läfst es Admet zu, dafs sich Alceste für ihn opfert, aber ist er nicht König, ist er nicht vor allen Dingen verpflichtet, sich, seinem Volk zu erhalten, sein Privatwohl dem öffentlichen nachzusetzen? Denn wenn Euripides dieses Motiv mit keinem Worte berührt hat, dürfen wir vergessen, dafs dem lebendigen Staatsbewufst-

sein der Griechen ein solcher Gedanke gleich gegenwärtig war? Ich gebe zu, dafs man über diesen Punkt streiten kann, aber nicht den geringsten Tadel scheint mir das Auftreten des Herkules zu verdienen. Dafs er in dem Hause, in welchem nach Admets Aussage nur eine Sklavin gestorben, nach Heroenweise laut jauchzend der schwarzen Reben unvermischten Saft trinkt, soll zu tadeln sein? Trinkt er etwa noch fort, nachdem er erfahren, dafs Alceste gestorben? Nein, sondern im Innersten erschüttert, macht er sich auf, um sie dem Thanatos wieder abzuringen. Und wie hat Euripides diese Scene auszuführen gewufst! Welche Kunst ist an die Charakteristik des Herakles gewandt von seinem fröhlichen Zechen bis zu dem Augenblicke, wo er sich zu der grofsen That entschliefst und sich zuruft: »O Herz, o meine Seele, die so vieles trug, nun zeige, welchen tapfern Sohn Elektryons Alkmene, die Tirynterin, dem Zeus gebar.« Es ist unbegreiflich, wie man dieses herrliche Kunstwerk mit so falschen modernen Mafsstäben messen kann! — Alle die andern kleinen Ausstellungen, die Wieland noch ins Feld führt, sind unbedeutend. Was uns an dem ganzen Aufsatz am unangenehmsten auffällt, ist diese Selbstgefälligkeit und Eitelkeit, mit welcher Wieland seine Alceste der des Euripides als vollkommeneres Werk gegenüber stellte. Liest man die Briefe unbefangen durch, so wird man diesen Zug nicht verkennen können, er verrät

sich sogar in allen Zugeständnisen und Lobsprüchen für Euripides.

Diese Selbstgefälligkeit war es auch, welche Goethes Spott herausforderte. Im Jahre 1774 erschien: Götter, Helden und Wieland. In der Form schliefst sich die Satire an Lucian an; für die Einkleidung des ganzen Gesprächs waren ohne Zweifel wohl die Totengespräche vorbildlich; auch für die Gestalt des Herkules in ihrer urwüchsigen Flegelhaftigkeit findet sich eine Anregung bei Lucian in den Göttergesprächen (Nr. XIII.), wo sich Herkules in ähnlicher Weise derb und ungeschliffen benimmt. Die Schwächen in Wielands Alceste konnten einem so scharfsichtigen Beobachter wie Goethe nicht verborgen bleiben. Die Zeit war vorüber, wo er sich für Wielands Griechen-Gestalten begeistert hatte, die entgegengesetzten Tendenzen beherrschten ihn und so gewährt denn diese Satire gegen Wieland zugleich ein getreues Abbild der Ideeen und Stimmungen des Sturmes und Dranges. Die schwachen Punkte in Wielands ganzem Wesen werden mit drastischem Spott hervorgehoben, auch auf den Agathon, Amadis, die Wahl des Herkules u. a. wird verwiesen; die Alceste selbst wird als völlig verfehlt verspottet und mit der Alkestis des Euripides verglichen, von der der Dichter einige Scenen mit hinreifsendem Schwunge analysiert. Allerdings ist die Satire in hohem Grade ungerecht, denn so erbärmlich, wie Goethe es schildert, ist Wielands Stück nicht; die-

sen schonungslosen Spott hat es keineswegs verdient. Allein man mufs immer erwägen, dafs es Goethes Absicht vor allen Dingen war, Wieland wegen der Briefe im deutschen Merkur zu strafen und die Abgötter der Stürmer und Dränger, die Griechen, gegen ihn zu verteidigen. Wenn Goethe später in die Bahn, welche Wieland in der Alceste eingeschlagen, mit der Iphigenie wieder einlenkte, so kann man darin vielleicht ein Zeichen sehen, dafs er die Ungerechtigkeit seines Urteils erkannte und dasselbe durch die That wieder gut zu machen suchte. —

Von den grofsen französischen Tragikern des 17. Jahrhunderts hatte nur Racine die Absicht gehabt, den Stoff der Alceste zu bearbeiten, und zwar gedachte er ihn in einer modernen Form auf die Bühne zu bringen. Aber dieser Plan kam nicht zur Ausführung. Erst 1752 begegnet uns wieder eine französische Alceste, das Divertissement: Alceste von Saint-Foix. Dieses Stück ist aber nicht sowohl eine Behandlung der antiken Sage, als eine frostige Allegorie, ein ganz klägliches Machwerk. Wir erfahren in einem Vorbericht, dafs, als 1752 Monsieur le Dauphin von den Pocken befallen wurde, Madame la Dauphine durchaus nicht von seiner Seite weichen wollte. Da nun der Dichter diese rührende Begebenheit selbst nicht auf die Bühne bringen konnte, so suchte er nach einer Allegorie und wählte die Alceste. In einem dem Stück vorausgeschickten Sendschreiben an Alceste

setzt der Autor der thessalischen Fürstin auseinander, dafs ihre That an Gröfse sich durchaus nicht mit dem Opfermut der Gemahlin des Dauphin vergleichen lasse. Nachdem diese alberne Einleitung beendet, wird uns ein Gespräch zwischen dem Genius von Thessalien und dem Ruhm vorgeführt, in welchem der letztere erzählt, er habe den Neid gesehen und sei fest überzeugt, dafs derselbe in Thessalien Unheil anrichten werde. Diese seine Vermutung soll sich bewahrheiten, denn der Neid umhüllt Admets Haus mit einem Pesthauch, der den Admet todkrank zu Boden wirft. Alceste will zu ihm eilen; alle Abmahnungen des Genius fruchten nichts. »Ach«, ruft sie aus; und das waren, wie uns der Dichter in einer Anmerkung belehrt, die Worte der höchst hochherzigen Madame la Dauphine, als sie zu ihrem kranken Gemahl eilte, »sein Leben gehört seinem Sohn, seinem Volk, der Welt, das meinige bedeutet nichts und hat keinen Wert.« Nun erscheint der Ruhm wieder in Begleitung des Liebesgottes, welcher die Gestalt eines Magus hat; und da Alceste noch immer auf ihrem Vorhaben besteht, so erklären sich beide bereit, sie hinein zu begleiten. Sie gehen miteinander in das Haus; Wolken verhüllen sie, aber allmählich erhellt sich die Scene, der erstaunte Genius sieht Admet und Alceste und den Liebesgott. Dieser, welcher jetzt seine Magusmaske ablegt und in seiner wahren Gestalt erscheint, drückt eine Krone auf das Haupt der Alceste, indem er

ausruft: »So belohnten die Götter eine so reine und hochherzige Liebe.« — Welche fade, platte Schmeichelei!

Auch der gröfste italienische Tragiker des 18. Jahrhunderts hat sich an dem Alceste-Stoff versucht. Unter den nachgelassenen Werken Alfieris befindet sich auch eine Alceste seconda. Das seconda bezieht sich auf die Thatsache, dafs Alfieri auch die Alkestis des Euripides übersetzt hatte und vorgab, auch diese zweite Alceste wäre ein Stück des Euripides, das Alfieri übertragen habe. Wozu die seltsame Mystifikation dienen sollte, ist nicht recht klar. Wahrscheinlich, um seinem Drama ein möglichst antikes Ansehen zu geben, beschliefst Alfieri jeden Akt durch einen Chorgesang; diese Gesänge nehmen sich indessen bei Alfieris ausgesprochenem Mangel an Talent für die lyrische Dichtung sehr nüchtern und banal aus. Das Stück beginnt damit, dafs Pheres (Feréo) in einem Monolog das Schicksal seines todkranken Sohnes bejammert. Da naht ihm Alceste und fordert ihn auf, seine Thränen zu trocknen, denn Admet werde leben. Es ergiebt sich: das delphische Orakel hat verkündet, Admet werde leben, wenn sich einer seiner nächsten Verwandten für ihn opfere; Alceste hat den Boten aufgefangen und den Schwur geleistet, sich für Admet zum Opfer darzubringen. Pheres ist so entsetzt, dafs sie, welche Admet mehr als sein Leben liebt, ihrem Gatten entrissen werden soll. Aber Alceste ist in

ihrem Vorsatz nicht zu erschüttern, trotzdem Pheres sich selbst zum Opfer anbietet. Unterdessen ist Admet genesen; aber er ahnt neues Unheil, denn in einer Vision ist ihm verkündet worden, er würde zwar seine Gesundheit wieder erlangen, aber ein solches Leben führen, dafs er wünschen werde, niemals geboren zu sein. Seine bange Ahnung geht in Erfüllung, denn Alceste eröffnet ihm nunmehr den ganzen Sachverhalt. Der Grofsmutswettstreit, der sich hierauf zwischen Admet und Alceste erhebt, dauert in ungebührlicher Länge anderthalb Akte und wird nur unterbrochen durch ein häfsliches Gezänk zwischen Admet und Pheres, welches, wenn es schon bei Euripides anstöfsig ist, uns bei diesen edelmütigen Menschen um so eigentümlicher berühren mufs. Admet wirft dem Pheres vor, dafs er die eigentliche Quelle seines Unglücks sei, da er den delphischen Orakelspruch verlangt habe. Das komme von seiner väterlichen Liebe, entschuldigt sich der Alte. Wenn er so mit seiner väterlichen Liebe prahle, fährt ihn Admet an, warum er sich dann nicht selbst geopfert habe? Hier schlägt sich nun Alceste ins Mittel und berichtet, dafs sie durch ihren Schwur dem Pheres zuvorgekommen sei. — Zum Glück kommt nun, als Alceste bereits dem Tode nahe ist, Herkules und entschliefst sich, sie aus dem Orkus wieder zu befreien. So erscheint er denn zuletzt mit einer verhüllten Frau vor Admet: an Stelle der Alceste sende ihm das Schicksal eine treue

Gefährtin, die in allem seiner verstorbenen Gattin ähnlich sei. Admet weist sie natürlich standhaft zurück, bis dann endlich die Erkennung erfolgt. — Alfieri entkleidet hier wie in allen seinen dem Griechentum entnommenen Tragödien die hellenischen Heldengestalten aller Gröſse und bildet sie zu ganz gemeinen und gewöhnlichen Menschen um. Dem Stoffe nach würde man sich das in der Alceste noch eher gefallen lassen, als beispielsweise im Agamemnon und im Orestes (wo die Herabdrückung der Klytämnestra zu einem ganz gemeinen verbrecherischen Weibe abstoſsend und widerwärtig wirkt, auch wenn man an einen Vergleich mit Äschylus gar nicht denkt), wenn wir durch poetische Schönheiten für diesen Mangel entschädigt würden. Daran ist aber das Stück nicht reich; die Handlung schreitet gar nicht vorwärts, die Motivierung ist schwach, die Sprache schablonenhaft, zwischen überschwenglichen Exklamationen und alltäglicher Prosa hin und her schwankend und nur die Vision, welche Admet in der 3. Scene des zweiten Aktes dem Pheres erzählt, ist mit kräftigen Strichen und phantasievoller Kraft ausgeführt.[1] Dazu kommt noch eins: was kann der Edelmut der Alceste auf uns für einen Eindruck machen, wenn er etwas so wenig Auſserordentliches

1) Alfieris Virtuosität im Entwerfen solcher Visionen ist bekannt; man braucht nur an die berühmte Vision im »Saul« zu erinnern.

ist? wenn der Vater Pheres sich mit ihr wetteifernd zum Opfertode für Admet drängt? Euripides wufste wohl, was er that, wenn er den Pheres mit ungemessener Liebe zum Leben erfüllte und den Admet in das Opfer der Alceste einwilligen liefs. Dadurch erscheint die That der Alceste als etwas um so viel Höheres; hier aber macht sie gar keinen Eindruck, ganz abgesehen davon, dafs uns durch das starke Auftragen der Farben der Edelmut dieser ganzen Personen ziemlich zweifelhaft und unglaubwürdig wird.

Noch schlimmer steht es in dieser Beziehung mit dem Trauerspiel des französischen Dichters Jean François Ducis: Oedipe chez Admète (1778). Die Alceste-Sage ist hier mit den Vorgängen des Ödipus auf Kolonos verquickt (indem Admet an die Stelle des Theseus tritt) und dadurch wird ein wunderlicher Mischmasch zu stande gebracht. Polynikes bittet den Admet um Hilfe, ihn wieder auf den Thron seines Vaters zu setzen. Admet schlägt sie ihm ab; als Genosse der kriegerischen Thaten seines Vaters Pheres habe er zusehen müssen, welche Blutwogen die Lorbeern beflecken. Und als sein Vater die blutigen Trophäen des Sieges zu den Füfsen der Eumeniden niedergelegt habe, da sei ihm das schreckliche Orakel zu teil geworden, dafs der Tod eines der Seinen das Blut und die Thränen, welche er durch die Kriege hervorgerufen habe, entsühnen müsse. Seitdem ist Admets Geist von düstern Ahnungen gequält und auch Alceste wird von trüben

Gedanken gepeinigt: die Ermordung ihres Vaters, durch ihre Schwestern und Medea ausgeführt, an welcher sie allerdings nicht selbst beteiligt war — das erste Mal, dafs seit Hans Sachs dieses Motiv wieder auftritt — erscheint immer wieder als Schreckbild vor ihrem geängstigten Gemüt.[1] Da Admet nun das Orakel befragt, erhält er zur Antwort, dafs er zum Tode bestimmt sei; doch verheimlicht er vorläufig noch Alceste den Götterspruch. Unterdessen ist Ödipus mit Antigone nach Thessalien gekommen; als die Bürger den blinden Greis erkennen, wollen sie ihn vertreiben, da erscheint Admet, der sich schon vorher mit Alceste darüber verständigt hat, den Ödipus bei sich aufzunehmen, er scheucht die Bürger hinweg und bietet dem verfolgten Greis sein Haus zur Ruhestätte an. Ödipus scheut sich, das Anerbieten anzunehmen, weil er Admets Haus Unheil zu bringen fürchtet; er erfleht ein Zeichen der Götter. Da erbebt die Erde, der Oberpriester kommt aus dem Tempel und verkündet, dafs die Götter für Ödipus' unseliges Geschick Mitleid empfänden. So führt denn Admet den Ödipus in seinen Palast. Unterdessen ist die Stunde des Todes für Admet gekommen; derselbe nimmt von seiner entsetzten Gattin Abschied, da verkündet das Orakel, Admet werde

1) Es sei hier erwähnt, dafs Diodor (IV. 52) berichtet, Alceste habe an der Ermordung ihres Vaters keinen Teil genommen.

leben, wenn noch an demselben Tage ein andrer aus königlichem Blut sich für ihn zum Opfer darbiete. Alceste ist sofort bereit, sich als Opfer darzubringen, schon hat sie den Dolch erhoben, um sich zu durchbohren, als Ödipus erscheint, ihr Vorhaben verhindert und sie auffordert, in den Tempel zu gehen, dort werde sich ein anderes Opfer aus königlichem Blute einfinden. Im Tempel, wo alles versammelt ist, erscheint nun Ödipus; er fleht die Götter an, sein Opfer anzunehmen; die Himmlischen erhören ihn und vom Blitz getroffen sinkt er am Altar nieder. — Ich habe in der Inhaltsangabe nicht erwähnt, dafs auch Polynices, der sich schliefslich wieder mit seinem gekränkten Vater versöhnt, sich zum Opfer für Admet anbietet, aber vom Oberpriester abgewiesen wird. Also: Admet und Alceste, Polynices und Ödipus wetteifern im Opfermut! Aber auch abgesehen von dieser Unnatürlichkeit steht das Trauerspiel nicht sehr hoch. Zwar ist es mit aufserordentlichem theatralischen Geschick gearbeitet und der Dichter hat von allen Theatereffekten den ausgiebigsten Gebrauch gemacht. Aber die frostige Sprache, das hohle Pathos, die ungehörige Vermischung zweier sich ganz fremder Sagen, die noch dazu ungeschickt miteinander verbunden sind — diese uud andere Fehler machen das Stück für den Leser völlig ungeniefsbar.

Die Teilnahme, welche das Publikum den Alceste-Dramen entgegenbrachte, gab einem Wiener Poeten, Cornelius von Ayrenhoff, demselben, dessen Lustspiel

»Die Postkutsche« Gnade vor den Augen Friedrichs d. Gr. gefunden hatte,[1] Veranlassung, in einer Satire gegen die Alceste-Sage zu polemisieren. Sein Stück heifst: Alceste, ein Lustspiel des Aristophanes, aus dem Griechischen übersetzt (zuerst gedruckt in Ayrenhoffs sämtlichen Werken, Wien 1803). In einer Vorrede »des Übersetzers« bekämpft der Verfasser die Sage als abgeschmackt und gefährlich und sucht ihre Gefährlichkeit durch folgende Fragen zu beweisen: »Erste Frage, ist es einem Christen erlaubt, zu glauben, dafs der König Admet auf den Ausspruch eines hölzernen oder metallenen Götzen, durch den freywilligen Tod eines andern Menschen, das Leben erhalten konnte? Und dafs Admets Gemahlinn, nachdem sie ihn zu retten wirklich gestorben war, von dem unzüchtigen, pflichtvergessenen Erzrenommisten Herkules wieder vom Tod auferweckt worden sey? — Zweyte Frage: Darf man (mit allem Respekt gesprochen, den man gekrönten Häuptern schuldig ist)[2] die abscheuliche That der Königin Alceste, die im Grunde ein offenbarer Selbstmord ist, mit so reizenden Farben schildern, dafs Christen beym Anblick des Gemäldes beynahe in Versuchung gerathen, sie zu billigen, und viele tausend christliche Weiber selbst wünschen, in die Umstände der Alceste ver-

1) In der Schrift: De la littérature Allemande.

2) Wie bezeichnend ist für den Wiener Poeten dieses unterthänige Kompliment vor der Königin von Thessalien!

setzt zu werden, blofs um durch ähnliche Selbstmorde die Stärke ihrer ehelichen Liebe beweisen zu können? Niemand ist vermögend, diese Fragen anders als negativisch zu beantworten.« Man kann schon aus diesen Vorbemerkungen erkennen, wes Geistes Kind Ayrenhoff ist; noch deutlicher tritt uns das aus dem Stücke selbst entgegen. Alceste ist in demselben als gemeine Buhlerin dargestellt, die sich abwechselnd dem Apollo, dem Herkules und dem Hierophanten zuwendet. Der letztere hat aus Eifersucht dem Admet Gift beigebracht; Apollo beschliefst, den Admet zu retten und zugleich Herkules zum Besitz der Alceste zu verhelfen. Der Hierophant mufs das Orakel verkünden: Admet kann nur leben, stirbt jemand freiwillig für ihn. Herkules schärft der Alceste ein, sie müsse sich, sobald das Orakel dem Volk bekannt geworden, sogleich für diejenige erklären, die zu sterben verlange. Da Alceste voll Schrecken ausruft: »O Himmel! welch ein Begehren!« erwidert Herkules: »Fürchte nichts! du wirst nicht sterben. Vielmehr wird dein grofsmütiger Entschlufs dir ewiges Leben verschaffen. Die späteste Nachwelt wird dich als ein Beispiel ehelicher Liebe auf allen Schaubühnen auftreten lassen und die eitelsten Fürstinnen werden sich's zur Ehre rechnen, sich von poetischen Schmeichlern mit dir vergleichen zu lassen.«[1] Alceste soll sich nur zum Opfer einweihen

1) Offenbar eine Anspielung auf das oben analysierte Divertissement des Saint-Foix.

lassen, Abschied nehmen und sich dann in den Hain der Proserpina begeben, der allgemein als der Eingang zum Hades betrachtet wird. Dort werde Herkules sie erwarten und dann, nachdem beide sich ihrer Liebe erfreut, sie als vom Tode gerettet ihrem Gemahl zurückführen. Der Hierophant aber und seine Genossen sollen in Maulesel verwandelt werden. — Welch ein erbärmliches und albernes Machwerk! Man weiſs in der That nicht, über was man mehr staunen soll, über die Armseligkeit der Erfindung oder die Kläglichkeit der Ausführung. Die Hauptangriffe des Stückes richten sich gegen Calsabigi; wohl deshalb, weil Glucks Oper für den Wiener am nächsten lag. Durch platte, fade Scherze und niedrig gemeine, obscöne Witze, welche Ayrenhoff mit besonderem Behagen ausführt, sucht er dieser mageren Suppe einige Würze zu verleihen.

Wenden wir uns von diesem ekelhaften Machwerk einem edleren Gegenstande zu, dem letzten Stück, dem unsre Betrachtung gewidmet sein soll. Es ist Herders Admetus' Haus oder der Tausch des Schicksals, ein Drama mit Gesängen. Das Drama ist 1802 und 1803 entstanden. Das Stück wird durch eine Scene des Chors eröffnet, der Admets Schicksal beklagt. Dann erscheint Alcestis mit ihren Kindern, wir erfahren, daſs sie einen Boten nach Delphi gesandt, um den Gott zu befragen. Dieser Bote erscheint nun und bringt das Orakel:

Admetus' Leben kann gerettet werden,
Wenn Einer seines Hauses sich für ihn
Dem Tode willig weiht; wo nicht, so schneidet
Die Parze heut den Faden unerbittlich.

Alcestis faſst sogleich den Entschluſs, sich zu opfern; sie legt die Hände auf den Altar und weiht sich den unteren Göttern; wenn die Götter das Opfer annehmen wollen, so sollen sie ein Zeichen geben, worauf unterirdische Stimmen unter Donner und Blitz die Annahme des Opfers verkünden. Nun kommt, nachdem Alcestis sich wieder in den Palast zurückbegeben, der wiedergenesene Admet; der Chor wagt ihm das Geschehene nicht zu eröffnen und bittet ihn, ins Haus zurückzukehren. Dort trifft er die wie eine Braut geschmückte Alceste auf dem Ruhebett mit ihren Kindern. Admet erfährt nun das Schreckliche, er will Alceste nicht lassen und eilt zu Apollo, um das Gelübde ungeschehen zu machen. Als Admet gegangen, erschallen unterirdische sanft einladende Klänge, unter denen Aclestis einschläft. Die Kinder eilen furchtsam davon, sobald der Tod sich aus der Erde emporhebt. Der Tod selbst erklärt, daſs er verwirrt sei und ungern sein Amt verrichte, da ihn ein solcher Wettstreit der ehelichen Treue in Erstaunen setze. Wir erfahren von ihm, daſs die Himmlischen Alcestis retten wollen, daſs aber der Orkus auf die Ausführung des Gelübdes dränge. Da kommt Hygiea; dem Tod, der in diesem Fall sehr gern auf die Ausführung seines

Amtes verzichtet, teilt sie mit, dafs im entscheidenden Augenblicke Apollo das Lob des Admet gesungen habe, da sei die Lebensschale des Admet gesunken, und, nachdem er noch den Preis der Alcestis im Lied verkündet, die Todesschale in die Höhe geflogen. Ein Chor der Unsichtbaren führt nunmehr die Seele der Alcestis zurück, welche von Hygiea wieder ins zurückgerufen wird. Nun erscheinen Apollo, Admet Leben und die Kinder; die Gatten werden wieder miteinander vereinigt und Admet wird von Hygiea mit dem Stab des Asklepios, Alcestis von Apollo mit der Leier beschenkt. Lobgesänge des Volkes auf Hygiea und Apollo beschliefsen das Drama.

Es scheint mir nicht zweifelhaft, dafs das Stück in einzelnen Zügen von Calsabigis Drama beeinflufst worden ist. Herders enthusiastische Äufserungen über Gluck sind bekannt; vielleicht dafs ihn diese Begeisterung veranlafst hat, sich mit dem Textbuch näher zu beschäftigen. Wie bei Calsabigi beginnt das Stück mit einer Klage des Chors über Admets Schicksal; wie bei Calsabigi erscheint dann in der 2. Scene die Königin mit ihren Kindern, in einer Anrede an das Volk ihrem Schmerz Ausdruck gebend. Wie bei Calsabigi stürzt Admet, als er erfahren, wem er das Leben verdankt, zum Tempel des Gottes, um das Gelübde ungeschehen zu machen. Wie bei Calsabigi fehlt schliefslich der Herkules. Diese Ähnlichkeiten scheinen mir genügend, um die Abhängigkeit Herders von Calsabigi darzuthun. Was das

Stück selbst betrifft, so ist es allerdings nicht durchweg gelungen und hinter Wielands Alceste (der Vergleich drängt sich unmittelbar auf) steht es weit zurück. Man spürt zu sehr, daſs die belebende dramatische Kraft fehlt; das Drama zerbröckelt in einzelne lyrische Scenen. Auch verletzt der Dichter zuweilen gröblich die Stimmung, so z. B. will der »Knochenmann mit seiner scharfen Hippe« in dieses antike Drama durchaus nicht passen.

Mit Herders Stück schlieſst die Entwicklungsgeschichte der Alceste in der modernen Litteratur vorläufig ab. Wer will es wissen, ob noch einmal ein Dichter der Alceste sich zuwendet und ob es ihm gelingt, den antiken Stoff in neuen Formen zu neuem Leben zu erwecken! Welche wunderbaren Wandlungen hat dieser Stoff in den drei Jahrhunderten durchgemacht! Und wie charakteristisch ist fast jede einzelne Bearbeitung für die Zeit, der sie entsprossen ist! Es wäre wohl zu wünschen, daſs man diese vergleichende Untersuchung eines Stoffes, welche man bis jetzt fast nur bei dem deutschen Drama des 16. Jahrhunderts angestellt hat, häufiger durchführte, da eine solche Betrachtungsweise zu interessanten und lehrreichen Resultaten führt.

Nachtrag.

Als der Druck des ersten Bogens bereits abgeschlossen war, gelang es mir, Näheres über die Quelle des auf S. 2 ff. besprochenen Dramas von Hans Sachs zu finden. Dieselbe geht zurück auf Palaephatus, de incredibilibus. Kap. 41. *Περὶ Ἀλκήστιδος λέγεται μῦθος τραγικώδης· ὡς δὴ μέλλοντός ποτε τοῦ Ἀδμήτου θανεῖν, αὕτη εἵλετο ὑπὲρ αὐτοῦ τὸν θάνατον· καὶ Ἡρακλῆς αὐτὴν διὰ τὴν εὐσέβειαν ἀφελόμενος καὶ ἀναγαγὼν ἐκ τοῦ Αἴδου, ἀπέδωκεν Ἀδμήτῳ. Ἐμοὶ δὲ δοκεῖ μηδένα ἀποθανόντα δύνασθαί τινα ἀναβιῶσαι. Ἀλλ' ἐγένετό τι τοιοῦτον. Ἐπειδὴ Πελίαν ἀπέκτειναν αἱ θυγατέρες, καὶ Ἄκαστος ὁ Πελίου ἐδίωκεν αὐτάς, οὐ λαμβάνει μέν· Ἄλκηστις δὲ καταφεύγει εἰς Φερὰς πρὸς Ἄδμητον, τὸν ἀνεψιὸν αὐτῆς· καὶ καθεζομένην ἐπὶ τῆς ἑστίας οὐκ ἐβούλετο Ἄδμητος Ἀκάστῳ ἔκδοτον ἐξαιτουμένῳ δοῦναι. Ὁ δὲ πολλὴν στρατιὰν παρακαθίσας ἐπὶ τὴν πόλιν, ἐπυρπόλει αὐτούς. Ἐπεξιὼν δὲ ὁ Ἄδμητος, ἔχων καὶ λοχαγούς, νύκτωρ συνελήφθη ζῶν· ἠπείλει δὲ Ἄκαστος ἀποκτείνειν αὐτόν. Πυθομένη δὲ ἡ Ἄλκηστις, ὅτι μέλλει ἀναιρεῖσθαι Ἄδμητος δι' αὐτήν, ἐξελθοῦσα ἑαυτὴν παρέδωκε. Τὸν μὲν οὖν Ἄδμητον ἀφίησιν ὁ Ἄκαστος, ἐκείνην δὲ συλλαμβάνει. Ἔλεγον οὖν οἱ ἄνθρωποι, Ἀνδρεία γε Ἄλκηστις ἑκοῦσα ὑπεραπέθανεν Ἀδμήτου. Τοιοῦτο μέντοι οὐκ ἐγένετο, ὡς ὁ μῦθός φησι. Κατὰ γοῦν τὸν καιρὸν*

τοῦτον Ἡρακλῆς ἧκεν ἄγων ἔκ τινων τόπων τοὺς Διομήδους ἵππους. Τοῦτον ἐκεῖσε πορευόμενον ἐξένισεν Ἄδμητος. Ὀδυρομένου δὲ Ἀδμήτου τὴν συμφορὰν τῆς Ἀλκήστιδος, ἀγανακτησάμενος Ἡρακλῆς ἐπιτίθεται τῷ Ἀκάστῳ, καὶ τὴν στρατίαν αὐτοῦ διαφθείρει, καὶ τὰ μὲν λάφυρα τῇ αὐτοῦ στρατιᾷ διανέμει, τὴν δὲ Ἄλκηστιν τῷ Ἀδμήτῳ παραδίδωσιν. Ἔλεγον οὖν οἱ ἄνθρωποι, ὡς ἐντυχὼν Ἡρακλῆς, ἐκ τοῦ θανάτου ἐῤῥύσατο τὴν Ἄλκηστιν. Τούτων γενομένων ὁ μῦθος προσανεπλάσθη.

Wir haben es also hier wirklich mit einer rationalistischen Umdeutung zu thun, wie denn Paläphatus eine grofse Reihe von Heldensagen auf diese unglaublich platte und flache Weise zu erklären versuchte. Dafs gerade bei der Alceste-Sage eine solche rationalistische Deutung im Altertum nichts Ungewöhnliches war, zeigt die Bemerkung des Plutarch, Herakles sei auch ein berühmter Arzt gewesen und habe durch diese seine Künste die totkranke Alcestis wieder zum Leben erweckt. — Es ergiebt sich leicht, dafs Hans Sachs unmittelbar aus Paläphatus (d. h. aus einer wortgetreuen Übersetzung) sicher nicht geschöpft hat. Er hätte in diesem Fall die schlechte Motivierung sicher vermieden, da ja bei Paläphatus die Ursache, durch welche Admet in die Gewalt des Akastos kommt, deutlich hervorgehoben ist. Auch würde sich Hans Sachs, wenn er den Paläphatus gekannt hätte, sicher den Herkules, welcher Alkestis wieder befreit, nicht haben entgehen lassen. Auch daran kann man erinnern, dafs bei Paläphatus Admet gar nicht der Gatte der Alkestis ist und was man noch dergleichen anführen mag. — Welche Quelle benutzte nun Hans Sachs? In der *συναγωγὴ παροιμιῶν* des Apostolius und der *Ἰωνιά* der Eudocia,[1] welche beide aus Paläphatus schöpften, finden sich nur ganz unbedeutende Änderungen.

---

1) Eudociae augustae violarium, recensuit et emendavit Johannes Flach, Leipzig 1880. S. 37 ff.

Von dem Buch des Apostolius aber erschien 1538 zu Basel ein Auszug, der mir leider nicht zugänglich gewesen ist. (Ich benutzte die Ausgabe von Daniel Heinsius: Michaelis Apostolii Paroemiae: nunc demum post epitomen Basiliensem integrae cum Patri Pantini versione ejusque et Doctorum notis, in lucem editae. Leiden 1619).[1] Es scheint nun nicht unmöglich, daſs in jenem Baseler Auszuge der Stoff auf die Form gebracht war, in der wir sie bei Hans Sachs finden und daſs der Verfasser eines deutschen Sammelbuches von Geschichten, dem vielleicht Hans Sachs die Geschichte entnahm, aus diesem Auszug schöpfte. Möglich allerdings, daſs erst die unmittelbare Quelle des Hans Sachs dem Stoff diese Gestalt gegeben; Hans Sachs selbst hat sicher die mannigfachen Zusätze nicht gemacht. Hoffentlich gelingt es mir noch, die direkte Quelle zu finden. — Das Drama des Hans Sachs steht im dritten Teil seiner Werke.

Zu S. 5. Daſs auch im Altertum vereinzelte Stimmen sich geltend machten, welche die Einwilligung des Admet in das Opfer der Alcestis nicht billigten, scheint man bis jetzt übersehen zu haben. Ich vermag solche Anschauungen nur bei den Römern nachzuweisen und zwar in einer sehr merkwürdigen Stelle des Valerius Maximus, auf den ich nirgends verwiesen sehe. Lib. IV, Cap. 6. de amore conjugali. 1. o te, Thessaliae rex Admete, crudelis et duri facti crimine sub magno iudice damnatum, qui conjugis tuae fata pro tuis permutari passus es, eaque, ne tu extinguere, voluntario obitu consumpta lucem intueri potuisti, et certe parentum prius indulgentiam temptaveras! Auf was für eine Form der Sage bezieht sich Valerius Maximus? Die ursprüngliche Sage kann es kaum sein, denn nach

---

1) Die Erzählung: *Ἀλκήστιδος αναβίωσις*, Alcestidis in vitam restitutio, daselbst S. 28.

derselben vergifst Admet, am Hochzeitstage der Diana zu opfern, worauf diese ihm Schlangen in das Brautgemach schickt und eine solche Vergefslichkeit kann man doch kaum als grausame und schwere That bezeichnen. Die Ermorduug des Pelias kann aber auch nicht gemeint sein, denn der Ausdruck bezieht sich nicht auf Alceste, sondern auf Admet.

